Über die Beschreibung von Bildern.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

genehmigt von der

Philosophischen Fakultät

der

Rheinischen Friedrich Wilhelms-Universität

zu Bonn

vorgelegt von

Josef A. Piëdzik

aus Klausberg.

1936

Buchdruckerei Richard Mayr, Würzburg.

Berichterstatter: Professor Dr. S. Behn.

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Meinen Eltern
in Liebe und Dankbarkeit!

Inhaltsverzeichnis.

		Seite
1.	Einleitung	1
2.	Das Aufsteigende und Abfallende	2
3.	Das Gerade und Gebogene	3
4.	Das Dünne und Dicke	4
5.	Das Große und Kleine	4
6.	Das Harmonische und Unharmonische	5
7.	Gesichts- und Gestaltsphysiognomik	6
8.	Die magischen Kräfte in der Physiognomik	6
9.	Physiognomische Betrachtungsweisen	14
10.	Bild und Beschauer	20
11.	Bildanalysen.	

Mit Genehmigung der Philosophischen Fakultät fielen die Bildanalysen von Abb. 1—59 bei der Drucklegung fort.

Literatur 26

Die im Text erwähnten Bilder (Abb. 1—59) wurden im Psychologischen Institut von Herrn Prof. Dr. Siegfried Behn angefertigt und sollen später in einem physiognomischen Atlas erscheinen, so daß von einer Wiedergabe abgesehen wurde; nur die vom Verfasser selbst gezeichneten Abbildungen (60—65) sind in dieser Schrift veröffentlicht worden.

„Vielmehr ist jedes Menschengesicht eine Hieroglyphe, die sich allerdings entziffern läßt, ja, deren Alphabet wir fertig in uns tragen."

A. Schopenhauer.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41546416_0052

1. Einleitung.

Die vorliegende Arbeit will kein Lehrbuch der Physiognomik und Mimik, sondern ein Versuch sein, die hauptsächlichsten symbolischen Formen beim Menschen zu erklären und zu deuten.

Der Körper des Menschen stellt einen großen Komplex von Symbolen dar, der auch als Ganzes gesehen und beurteilt werden muß. Ein Herausreißen einzelner Symbole aus diesem Gefüge wäre deshalb unwissenschaftlich und würde natürlich auch in bezug auf das physiognomische Gesamtbild eine falsche Beurteilung ergeben. Erst das Zusammenfassen aller Ausdrucksformen kann einer wissenschaftlichen Beurteilung gerecht werden.

Carus hat sich in seiner „Symbolik der menschlichen Gestalt" sehr klar über die Aufgabe und den Sinn der Physiognomik ausgesprochen. „Also die Besonderheit der Konstitution, des Temperamentes und der geistigen Anlagen, wie sie in irgendeinem Individuum verbunden erscheinen, aus der körperlichen Bildung mit möglichster Bestimmtheit zu erörtern und darzulegen, das ist es, was wir als die wesentliche Anforderung an die Symbolik menschlicher Bildung festsetzen dürfen. ... Als eine der ersten Regeln in den, was von dieser Symbolik zu fordern sei, wäre es also festzuhalten: daß nicht sowohl das, was der Mensch geworden ist, sondern das, wozu er die Möglichkeit des Werdens in sich hatte, entziffert werden solle."

Die Physiognomik soll also auch schlummernde Anlagen aufzeigen können. Somit wird im Bereich der gesamten Charakterologie gerade an sie eine besondere Aufgabe gestellt, die nicht nur einen geschulten Blick, sondern auch eine gewisse Kunstfertigkeit verlangt.

2. Das Aufsteigende und Abfallende.

Das Aufsteigende und das Abfallende sind in der Physiognomik sehr häufig anzutreffende Phänomene.

Alles, was sich erheben oder was nach oben steigen will, braucht Kraft; alles, was fällt, steht dagegen unter dem Eindruck einer Kräfteauflösung, bei der wiederum andere Kräfte im Spiele sind. Allgemein kann man also sagen, daß die aufsteigende Linie einen Kräfteaufstieg symbolisiert, die abfallende einen Kräftefall. Ersteres wird ein Lustgefühl, letzteres ein Unlustgefühl auslösen. Damit hängt auch die Deutung zusammen, daß das Aufsteigende eine optimistische Note hat, das Abfallende eine pessimistische. In diesem Zusammenhang sei an die Trauerweide erinnert, die mit ihren fallenden Zweigen und Ästen das Bild des Kräfteverfalls und damit sekundär die Stimmung der Trauer und der Teilnahmslosigkeit erweckt. In der Graphologie werden gleichfalls die ansteigende und abfallende Schriftzeile als wichtige Merkmale angesehen. Nach Klages verrät die sinkende Zeile eine „Herabgestimmtheit", die steigende eine „Gehobenheit". Es ist klar, daß ein Mensch, der sich „hängen" läßt, physisch und psychisch in seiner Widerstandskraft geschwächt ist; er wird den „Kopf hängen" lassen und mehr auf die Erde schauen als geradeaus.

Vergegenwärtigt man sich einmal einen ernsten, einen traurigen, einen schmerzerfüllten und einen weinenden Menschen, so wird man in bezug auf das Fallende folgende Beobachtung machen können: Beim ernsten Menschen wird durch die leichte Zusammenziehung der Mundschließmuskeln der Mund etwas herabgezogen erscheinen, beim traurigen ziehen sich neben den Mundringmuskeln noch Augenringmuskeln und Mundwinkelherabzieher zusammen. Die Mundwinkel erscheinen also herabgedrückt, und die Augenbrauen nehmen eine schräge Stellung ein; dasselbe sieht man auch in einem schmerzhaften oder weinenden Gesicht. In dem Gesicht, das Verachtung ausdrückt, wird ebenfalls die abfallende Note festgestellt werden können, hier aber mehr als Zeichen der Abwehr und des „Abgleitens". Das Charakteristische jedoch bleiben die Falten, die von der Nase abwärts nach den Mundwinkeln fallen („Mundfalten").

Ein anderes Bild zeigt dagegen ein freudig gestimmtes oder lachendes Gesicht. Schon die kleinste Freude löst eine leichte Anregung des Mundwinkelhebers und der Augenlidmuskeln aus. Die Folge davon ist, daß die Mundwinkel etwas gehoben werden; je mehr sich die Freude steigert, desto höher bewegen sie sich.

Zur Illustration für dieses Kapitel soll auf einige Abbildungen hingewiesen werden. Abb. 5 zeigt das Heben der Mundwinkel und der Augenbrauen, noch stärker ausgeprägt in Abb. 6, wo es sich um ein

kräftiges Lachen handelt. Ebenso Abb. 7. In Abb. 16 dagegen kann man wieder deutlich die fallenden Züge bei den Augenbrauen, den Mundfalten und am Mund beobachten. Die ableitende, verachtende Note erscheint besonders augenfällig am Mund in Abb. 14. Abb. 15 bringt neben der charakteristischen Mundstellung noch die steilen Mundfalten.

3. Das Gerade und Gebogene.

Der symbolische Sinn des Geraden und Gebogenen kann in bezug auf seine Deutung von verschiedenen Gesichtswinkeln aus betrachtet werden. Ganz allgemein kann man wohl sagen, daß das Gerade etwas Einfaches, das Gebogene etwas Erweitertes darstellt. Diese allgemeine Bestimmung, die doch nur rein äußerlich vorgenommen wurde, bedarf aber noch einer weiteren Vertiefung. Ausgehend von der äußeren Betrachtung wird man nicht umhin können, in dem Geraden ebenso den Eindruck des Starken und Kraftvollen zu erleben, in dem Gebogenen dagegen mehr den des Nachgiebigen.

Im täglichen Leben spricht man auch von „aufrechten" Männern, die sich in dem einmal gesteckten Ziele nicht beirren oder beeinflussen lassen und ihren Weg „gerade" weitergehen, oder man hört von Personen, die sich wie ein „schwankendes Rohr" am Ufer eines Sees von jedem Windhauch „biegen" lassen. Diese äußeren Bilder werden also auch dahin gedeutet, daß das Aufrechte oder Gerade das Starke darstellen soll, das Gebogene das Schwache. Um auf die Worte „einfach" und „erweitert" zurückzukommen, läßt sich zusammenhängend sagen, daß auch sie durchaus in den Rahmen des Starken und Schwachen oder des Kraftvollen und Nachgiebigen insofern hineinpassen, als beim Einfachen der Eindruck der Kraft, die alles zusammenhält, mehr hervortritt als beim Erweiterten.

Was sagt in bezug auf das Gerade und Gebogene die Graphologie? Hier lassen sich an den Bindungsformen (Duktus) Parallelen zeigen. Der Anschauung halber soll die Winkelbildung dem Geraden, die Girlandenbildung dem Gebogenen entsprechen. Klages beschreibt in „Handschrift und Charakter" die Winkelbildung folgendermaßen: „Damit ein Winkel entstehe, muß die Bewegung der Federspitze bis zum Nullpunkt der Geschwindigkeit verlangsamt werden, um dann sofort in die neue Richtung hinüberzubiegen. Die dazu von Punkt zu Punkt erforderliche Bremsung setzt im Schrifturheber eine beständige Spannungsbereitschaft voraus, und so ist denn die positive Bedeutung des Winkels: Widerstandskraft". Verrät also die Winkelbildung Widerstandskraft und Härte, so die Girlande Güte und Unselbständigkeit.

Diese graphologischen Feststellungen finden auch in der Physiognomik ihre Bestätigung. Der Mensch mit einer gebeugten Körperhaltung wird immer ein schwächlicher und nachgiebiger sein, dagegen der mit einer geraden Haltung ein kräftiger. Um eine weitere Deutung des Geraden und Gebogenen anzuführen, könnte man schließlich sagen, daß das Gerade etwas Männliches verkörpert, das Gebogene etwas Weibliches. In dem Geraden steckt immer, symbolisch gesprochen, auch „Geradheit" im Denken und Fühlen, also Logik, Verstand, Nüchternheit; im Gebogenen demnach mehr Gemüt, Weichheit und Phantasie. Aus dieser Betrachtung heraus werden z. B. gerade Augenbrauen einem Manne besser stehen als einer Frau und gebogene oder geschwungene mehr von einem weiblich empfindenden Menschen sprechen. So könnte man viele Formen am menschlichen Körper in dieser Richtung hin verfolgen.

4. Das Dünne und Dicke.

Bei der Betrachtung des Dünnen und Dicken soll keineswegs das Problem der Typenlehre aufgerollt, sondern nur das physiognomische Gesamtbild herausgestellt werden. Schon beim Anblick des Dünnen hat man sofort den Eindruck der Form und Linie, beim Dicken dagegen mehr den der Masse und der Sättigung. Dasselbe, was über das Gerade und Gebogene gesagt wurde, findet auch hier seine Bestätigung. Das Dünne, das dem Einfachen gleichkäme, würde also auf das Verstandesmäßige, das Dicke, das dem Erweiterten entspräche, auf das Gemütsmäßige hinauslaufen. Auch die Konstitutionstypen-Kunde weist darauf hin, daß dem pyknischen Habitus in charakterlicher Hinsicht der Gemütstypus entspricht, dem asthenischen Habitus der Empfindungstypus.

Somit wäre man auch in etwa auf dem Wege über die physiognomische Betrachtung zu allgemeinen Ergebnissen einer Typologie gekommen. Galt nun das Dicke als eine Masse mit einem hohen Sättigungsgrad, in der eine bestimmte Spannung innewohnt, so ist das Schwammige schon in einem Zustand der Auflösung und Spannungslosigkeit begriffen. Die Form wird wohl noch nachgeahmt, aber sie hat ihre Schärfe und Feinheit eingebüßt. Charakterologisch gewertet werden daher schwammige Gesichts- und Körperformen immer ein Zeichen von Willensschwäche und Genußfreude sein.

5. Das Große und Kleine.

Menschen von großer Körpergestalt werden immer andere durch die Wucht ihrer Erscheinung beeindrucken. Ähnlich werden große, ausgebildete Organe am menschlichen Körper auf uns wirken.

Gedacht sei hier besonders an die große Ausbildung der Gesichtsorgane (Augen, Ohren, Nase, Mund). Gerade im Gesicht stoßen die Sinnesorgane hervor und lassen den Grad ihrer Stoßkraft deutlich erkennen. Große Gesichtsorgane werden daher immer auf eine Wuchtigkeit der Äußerung deuten, kleine mehr auf Zurückhaltung. Ebenso könnte man hier die harten und weichen Gesichtszüge anführen, die auf Härte und Weichheit in der Äußerung schließen lassen.

Die Graphologie, um sie hier wiederum mit der Physiognomik zu vergleichen, sieht in der großen Schrift einen Menschen mit großem Wollen und Selbstgefühl, in der kleinen einen mit Bescheidenheit und Vorsicht. So entspricht schon rein äußerlich das Große großen Gesten, das Kleine kleinen Gesten. Eine gute Größenbeurteilung der Gesichtsorgane kann man am Profil vornehmen, weil hier besser das Lineare der Form zum Ausdruck kommt und das Vortretende und Zurücktretende schnell zu erkennen ist. Dem geschulten Auge wird es möglich sein, schon aus dem Profil eines Menschen eine allgemeine Charakterskizze zu entwerfen. Das Deuten des Profils gehört natürlich zu den schwierigsten Aufgaben in der Physiognomik, da der Gesamtverlauf der Profillinie mit den oft kleinen Unterschieden und Abweichungen äußerst scharf beobachtet werden muß.

6. Das Harmonische und Unharmonische.

Genau wie man im täglichen Leben von „harmonischen" und „unharmonischen" Charakteren spricht, so auch von Harmonie und Disharmonie in der Physiognomik. Bei der Harmonie des Charakters handelt es sich um eine gleichmäßige Ausbildung aller Grundkräfte des Geistes, bei der Harmonie in der Physiognomik dagegen um eine ebenmäßige Ausbildung aller Körperformen. Da aber der Geist den Menschen formt und bildet, kann man auch sagen, daß alle Körperformen eine Funktion des Geistes sind und jeder Formation charakterologisch ein bestimmter Wert zukommen muß.

Genau so, wie es keinen reinen Typ gibt, ebenso wird es auch keinen völlig harmonischen Charakter geben. Der tägliche Umgang mit Menschen wird das immer wieder bestätigen können. Da ist z. B. jemand religiös und fromm, sobald er aber mit anderen in fröhlicher Gesellschaft zusammensitzt, verliert er die Selbstbeherrschung und wird unmäßig im Trinken. So kann man noch zahlreiche Beispiele anführen und zeigen, welche Disharmonie von Eigenschaften anzutreffen ist.

Die entscheidende Frage ist nun die: Kann jede Harmonie und Disharmonie auch physiognomisch abgelesen werden? Natürlich wird das möglich sein, und selbst der Einwand, daß so etwas immer

mit der allergrößten Schwierigkeit verbunden ist, ist noch lange kein Beweis für die Unrichtigkeit dieses Verfahrens.

Wenn es bis heute keine wissenschaftlich anerkannte Grundlage dafür gibt, aus dem Zusammenfassen bestimmter Merkmale auf den Grad der „inneren" Harmonie zu schließen, so läßt sich doch wenigstens ganz allgemein sagen, daß ein harmonisch gebauter Kopf auch mit einem ebensolchen Charakter in Zusammenhang zu bringen ist.

7. Gesichts- und Gestaltsphysiognomik.

Neben der Gesichtsphysiognomik kann man auch eine „Gestaltsphysiognomik" unterscheiden. Jene wird ausschließlich das Gesicht mit seinen Organen zu betrachten haben, diese dagegen mehr den ganzen Körper mit seinen Gliedern zu erfassen suchen.

Wenn zwar das Gesicht für die physiognomische Betrachtung in erster Linie in Frage kommt, so bildet doch die Gestaltsphysiognomik eine wichtige Ergänzung zur ersteren, weil jede Seelenstimmung nicht nur im Gesicht, sondern auch im ganzen Körper einen bestimmten Ausdruck hinterlassen kann. Raumsymbolisch ist sie insofern wichtig, als sie zur Bestimmung des „Werte-Raumes" dient und den Schlüssel darstellt. In diesem Zusammenhang sei auf folgende Abbildungen verwiesen: Abb. 8, 22, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 39, 40 und 58. Jeder Gesichtsausdruck kann also durch eine Gebärde des Körpers eine Betonung und Verstärkung erfahren. Ein Mensch, der z. B. in Wut geraten ist, wird seine Hände zusammenballen und eine gespreizte Stellung einnehmen (Abb. 41), jemand, der um ein Almosen bittet, wird seinen Körper neigen und die Hand ausstrecken (Abb. 27), oder ein anderer will sich eines Ekelgefühls erwehren und drückt diese Abwehr auch durch die Haltung des ganzen Körpers aus (Abb. 20). Gesichts- und Gestaltsphysiognomik werden also zwei unzertrennbare Betrachtungsweisen bleiben.

8. Die magischen Kräfte in der Physiognomik.

Zauber und Magie haben von jeher eine geheimnisvolle Rolle im Menschenleben gespielt, und man kann wohl sagen, daß sich selbst heute noch in einer Zeit der Aufklärung und Sachlichkeit der Mensch von ihnen gefangen nehmen läßt und den einmal erlebten Eindruck niemals mehr loswerden kann.

Hier soll besonders an das Magische im Bereich der physiognomischen Betrachtung gedacht sein, das von einem Menschen auf den anderen übergeht und einwirkt. Heute wird dafür der Ausdruck

„Macht der Persönlichkeit" gebraucht, um damit anzudeuten, daß in einem Menschen etwas „Besonderes" steckt, das ein anderer nicht besitzt oder ihn vor vielen auszeichnet. Von dieser Art Menschen scheint auch tatsächlich ein Kraftstrom auszugehen, der den Willen des anderen zurückdrängt oder vollkommen aufhebt. Wie gebannt stehen wir einem solchen Menschen gegenüber und lassen uns durch seine Erscheinung, Sprache, Haltung, Gebärden, durch seinen Blick usw. gefangen nehmen und sind zu allem bereit, was wir sonst auf keinen Fall tun würden. Aus dem täglichen Leben oder aus der Literatur sind solche Fälle zur Genüge bekannt, als daß sie hier noch angeführt werden brauchten. Erinnert sei nur an die Erscheinung Wallensteins, die Schiller in seinem Drama so überzeugend dargestellt hat. Dabei ist zu bemerken, daß ihm nicht nur das Physiognomische, sondern auch seine Tracht den Ruf eines Menschen verschaffte, der mit „geheimnisvollen Mächten" im Bunde stehen soll. Auf diese Weise wurde noch sein Führer-Nimbus erhöht, und der Zauber seiner Person auf seine Umgebung mußte tatsächlich ein ungeheurer gewesen sein.

Im Verlaufe der weiteren Untersuchung soll nun gezeigt werden, wo die Quellen dieser magischen Kräfte im Menschen zu suchen sind.

a) Die Augen.

Die Augen wurden immer als die größte magische Quelle angesehen, und man kann auch mit Recht sagen, daß die Magie von hier aus überhaupt ihren Ausgangspunkt genommen hat. Ein Nachschlagen in der Geschichte der Magie und des Zauberwesens wird es bestätigen können.

Im Blick strömen alle psychischen Momente zusammen und prägen ein Bild, das den gesamten geistigen Ausdruck des Menschen wiedergibt. Somit kann man den Blick als das aufschlußreichste Organ der Seele betrachten. Primitive Naturvölker glauben im Blick des Auges das Ausstrahlen der Seele zu sehen und sogar zu verspüren. Dieses Ausstrahlen ist aber nicht mit dem sonst üblichen Strahlen von leuchtenden Gegenständen zu vergleichen, sondern ein Ausstrahlen, verbunden mit magischen Kräftewirkungen, die einzig und allein dem Blick zukommen. Die Leuchtkraft der Augen wird als ein Feuer angesehen, das aus dem Innern kommt und mit allen psychischen Vorgängen aufs engste verbunden ist. Da, wie schon erwähnt wurde, dem Blick der Augen magische Kräfte zugeschrieben werden, so liegt es klar auf der Hand, daß der primitive Mensch von ihnen Gebrauch machen wird, und je nach dem sich seine Gesinnung dem anderen gegenüber kundgibt, wird auch sein Blick entweder ein guter oder ein „böser" sein. Im „bösen Blick"

treten Kräfte nach außen, die den Menschen schädlich sind und ihn verderben wollen. Der Blick kann also äußere Wirkungen hervorbringen und wird somit zu einer magischen Waffe des Menschen. Das Unheil, das der „böse Blick" heraufbeschwören kann, ist verschiedener Art. Es können Behexungen, Unglück, Tod oder Krankheiten sein; am allermeisten werden ihm aber Krankheiten zugeschrieben. Da diese Leiden übernatürlicher und magischer Natur sind, so müssen auch die dagegen angewendeten Mittel hauptsächlich magische sein. Diese Gegenmittel sollen nicht nur die Krankheiten heilen, sondern auch eine schützende Wirkung ausüben*).

Wollen wir nun diesen Phänomenen auf den Grund gehen und versuchen, sie zu erklären, so müssen wir auf einige eigentümliche Vorstellungen über das Verhalten der Seele bei den primitiven Naturvölkern zurückgreifen. Es ist eine auffallende Tatsache, daß die Seele, solange sie im lebenden Menschen ruht, keine besondere Rolle spielt, wohl aber beim Tode. Die Seele kann sich aus den beiden „Sehlöchern", den Augen, entfernen und als Dämon den noch Lebenden gefährlich werden. Der Naturmensch fürchtet sich nicht vor dem Tod, sondern er fürchtet den Toten, vor allem die Seele des Toten. Eine Erklärung dafür könnte folgende sein: Genau so wie der Körper nach dem Tode infolge seiner vielen auch äußerlichen Veränderungen in den Menschen ein Bild des Schreckens erweckt, so scheint es sich auch ähnlich mit der Seele zu verhalten. Der von der Leiche ausgehende Eindruck wird mit auf die Seele übertragen, und so kommt es, daß sie auch als etwas Furchtbares und Abschreckendes empfunden und schließlich zu einem Dämon wird, denn wie sollte man sich vorstellen können, daß in einem toten Körper mit solchen starren und gläsernen Augen noch dieselbe Seele sein sollte! Dieser den Überlebenden gefährliche Dämon muß also unschädlich gemacht werden, und zwar dadurch, daß man dem Toten die Augen schließt, denn nur auf diese Weise kann das Austreten des Dämons verhindert werden. Heutzutage denkt niemand mehr an die Grundbedeutung dieser Handlung, vielmehr wird es nur aus dem Grunde getan, um dem Verstorbenen den Anschein des „Schlafens" zu geben. Der Tote mit geöffneten Augen ist auch heute noch dem Kulturmenschen ein Bild des Grauens, ein unheimlicher Anblick, den man nicht vertragen kann. Wenn der lebende Mensch sehen kann, so soll es der tote nicht können. Da hier aber von einem eigentlichen Sehen nicht die Rede sein kann, vielmehr die geöffneten Augen nur den Anschein des Sehens erwecken, so wirkt schon dieser Gegensatz an und für sich unnatür-

*) S. Seligmann, Die magischen Heil- und Schutzmittel aus der unbelebten Natur mit besonderer Berücksichtigung der Mittel gegen den bösen Blick. Stuttgart 1927.

lich. Der primitive Naturmensch wird erst recht, allein schon wegen seines viel stärkeren Gefühlslebens, diesen Gegensatz empfinden und dieses Ungewohnte mit Gefühlen der Angst aufnehmen. Es ist nun leicht erklärlich, daß dieser unheimliche Blick mit dem eines Dämons in Verbindung gebracht wird, vor dem man sich hüten muß.

Auf die Frage, weshalb man denn dem Toten die Augen auch nicht geöffnet lassen könnte, bekäme man als Antwort zu hören, daß so etwas einen „unheimlichen Anblick" bieten würde. Wenn auch der Gedanke an Dämone oder böse Geister ausgeschaltet wäre, so bleibt doch immerhin die Furcht bestehen. Warum? Auch hier könnte man den Grund in dem Gefühl der Unnatürlichkeit suchen. Das Prädikat „sehen" (Öffnen der Augen) wird ganz allgemein und symbolisch genommen einem t ä t i g e n Organismus, das Nichtsehen-können (Schließen der Augen) einem nicht tätigen Organismus zugeschrieben. Wenn nun aber bei einem toten Organismus die Augen trotzdem geöffnet sein sollten, so erwecken sie in der Phantasie dennoch den Eindruck einer Tätigkeit, nämlich den des „dauernden Anschauens", und so scheint sich ein Widerspruch zu ergeben. Dieses Bild wirkt nun infolge seines krassen Gegensatzes unruhig auf uns ein, so daß dann jene unheimliche Dissonanz entsteht, die man nicht vertragen kann und die einen erschauern läßt. Das Zudrücken der Augen soll von vornherein diesen Eindruck erst nicht aufkommen lassen, sondern einen Zustand der Ruhe und der Ausgeglichenheit bringen.

Was die verschiedenen Arten des Blickes angeht, so sind die magischen Kräfte in ihnen auch verschieden stark verteilt. Es ist klar, daß derjenige Blick, der dem Menschen Gefühle der Furcht und des Schreckens einflößen kann, von nachhaltigstem Eindruck sein wird; er würde also dem schon erwähnten „bösen Blick" entsprechen. Hier wäre vor allem an den „stechenden" oder „durchbohrenden" Blick zu denken, der, wie schon der Name sagt, einen anderen „durchstechen" soll. Die zwar nur im übertragenen Sinne gebrauchte Redewendung erinnert aber noch deutlich an die Vorstellung, daß Kräfte im Spiele sind, die auch äußere Wirkungen hervorbringen und schaden können. Dieser auf einen fest fixierten Punkt stechende Blick wird auch in der Tat äußerst unangenehm und verwirrend empfunden, so daß sich fast jeder von ihm abwendet; eine Steigerung dieses Blickes würde dann in ein Gefühl des Entsetzens oder des Grauens übergehen. Dieser Mensch ist natürlich charakterologisch gesehen nicht immer als übelwollend oder bösartig anzusehen, er k a n n es wohl sein. Der magische Glaube hat aber dabei aus dem einmal erlebten Eindruck einen bestimmten Gefühlswert empfunden, trotzdem er mit der wirklichen Gesinnung des Betreffenden nicht das mindeste zu tun haben braucht. Alles Anormale

und Außergewöhnliche hat im magischen Leben etwas Zauberhaftes an sich, so auch dieser „besondere" Blick im Gegensatz zum „gewöhnlichen".

In ähnlicher Weise läßt sich das gleiche vom schielenden Blick sagen. Obgleich der Schielende in keiner Weise für seine Anormität verantwortlich zu machen ist, so wird er doch als ein „falscher" oder „böser Mensch" gestempelt. Die schielenden Augen wirken unschön und erregen darum Unbehagen. Aus anderen Motiven heraus ist aber der sogen. „versteckte" Blick zu werten. Hier handelt es sich nicht etwa um eine unverschuldete Abnormität, sondern um eine bewußte innere Haltung, die in dieser Art ihren äußeren Ausdruck gefunden hat. Die dafür typisch gesenkte Kopfhaltung will Teilnahmslosigkeit vortäuschen, die nach aufwärts gerichteten Augen verraten aber das Gegenteil. Aus dieser Augenstellung kann eher mit Recht auf Mißtrauen, Falschheit oder Hinterlist geschlossen werden. Der schwärmerische Blick, wie er sich etwa in Abb. 38 zeigt, weicht insofern von allen anderen ab, als die Blickrichtung eine ganz andere ist. Nach oben, ins Reich der Ideale, schauen die Augen hinauf. Aus der Weltvergessenheit und dem Zuwenden zum Absoluten hat sich jener ekstatische Blick geprägt, der auch uns in seinen Bann zieht. Die Transzendenz der Gefühle und das direkte Verbundensein mit einem großen Wert haben ihn so tief durchdrungen, daß die Vergeistigung auch reflektiert werden kann. Die Wirkung dieses Blickes beruht also nicht in der Art des Sehens, sondern in der Kraft der Reflektion der Gefühls- und Erlebniswelt.

Ganz im Gegensatz dazu steht der unruhige Blick. Zu einer Konzentration der Gedanken kann es nicht kommen, weil das dauernde Umherschweifen der Augen von Gegenstand zu Gegenstand eine solche unmöglich macht. Dieses Symptom verrät gleichzeitig eine geschwächte Willenskraft, aus der eine Hinlenkung der Gedanken auf einen Punkt nicht zustandekommen kann. Nur aus dem Kontakt von Angesicht zu Angesicht und dem Grad, mit dem das Wollen und Fühlen zum Ausdruck gebracht werden, können sich jene magischen Kraftströme entwickeln, die von Wirkung sein werden. Daß auch tatsächlich Kräftewirkungen ausgehen, läßt sich z. B. an Tierbändigern zeigen, die doch nur mit dem bloßen Blick die wilden Tiere zu bezwingen vermögen.

b) Der Mund.

In dem Satze: Er hat seine Seele „ausgehaucht" ist noch uralter Seelenglaube verborgen. Hauch und Seele werden in einen ganz engen Zusammenhang miteinander gebracht. Durch den Atem glaubt nämlich der Primitive die Seele viel deutlicher zu verspüren

als aus dem Blick der Augen. Besonders auffallend ist es bei denjenigen Menschen festzustellen, die in den „letzten Zügen" liegen, weil sich dem Glauben nach die Seele als „Hauchseele" vom Körper trennt. Die noch heute geübte Sitte, dem Toten den Mund zu schließen, beruht auf der alten Anschauung, der nun geschiedenen Seele auch ihrerseits Ruhe zu geben. Der geöffnete Mund erinnert noch stark an die nach außen dringende Seele, anderseits auch an ein Zurückstreben nach dem verlassenen Körper. Wir wollen aber mit diesem Brauch beim Toten den Eindruck des „Entschlafenen" und „Friedens" („ewiger Friede") erwecken, denn ein geöffneter Mund würde genau so wie geöffnete Augen bei den Überlebenden Furcht und Schrecken erregen.

In bezug auf die charakterologische Bewertung soll der Mund den Grad der Gefühlskraft ausdrücken. Was die magische Wirkung anbetrifft, so muß hier gesagt werden, daß der Mund zu jenen großen magischen Quellen gehört, die am eindringlichsten auf uns wirken. Von dort aus treten nämlich die feinsten wie auch die animalischen Gefühlskräfte nach außen, anderseits werden aber auch magische Ströme eingesogen, die den Menschen in einen ekstatischen oder rauschähnlichen Zustand versetzen können. Beim Vergleichen eines Menschen mit einem großen und eines solchen mit einem kleinen Munde wird auch der Eindruck auf uns ein ganz verschiedener sein. Der große Mund wird nämlich von einem starken Gefühlsleben sprechen und uns an animalische Züge erinnern, ganz besonders noch dann, wenn die Lippen sehr gewulstet sind. Es ist müßig darüber zu streiten, welche Rolle Ober- und Unterlippe in bezug auf Sinnlichkeit und geschlechtliche Kraft spielen sollen; allgemein läßt sich wohl sagen, daß die Lippen als die „äußersten Vorposten" des Mundes einen großen diagnostischen Wert besitzen. Je geöffneter und wulstiger die Lippen sind, umso stärker und elementarer werden die Gefühlskräfte hervortreten. In der Tat ist es doch so, daß wir beim Anblick starker, wulstiger Lippen (Negerlippen) sofort an ganz elementare Triebe erinnert werden. Die ungewöhnliche Form der Lippen und der dadurch erweckte Eindruck, daß der Mund in einem dauernden Zustand der Aufnahmebereitschaft verharrt, rufen jene magischen und suggestiven Kräfte hervor, die uns gleichfalls aufnahmebereit machen wollen.

Der kleine Mund hingegen bringt mehr das Maß und die Grenze des Sinnentriebes zum Ausdruck. Das Animalische tritt stark zurück. Dieser kurze Überblick möge genügen, um den Unterschied des Eindrucks zu zeigen. Beim kleinen Mund wird die sinnliche Ausstrahlung demnach äußerst gering sein.

Der zusammengepreßte Mund in Abb. 47 will durch seinen krampfhaften Verschluß allen Einwirkungen trotzen. Der Niederschlag dieser Gesinnung zeigt sich dann in dem Gesicht mit allen

seinen „verbissenen" Zügen. Die Schließung in Abb. 45 geht dagegen mehr in eine gleichgültige und gefühlslose über. Abb. 44 hat wiederum viel Ähnlichkeit mit Abb. 47, weil hier mehr das feste „Für-sich-behalten" angezeigt werden soll. Während in Abb. 35 ein Zustand der Ruhe ausgedrückt wird, tritt in Abb. 36 mehr das „In-sich-hineinhorchen" zutage. Abb. 1 ist insofern bemerkenswert, als hier trotz des geschlossenen Mundes die Neigung des Aufnehmens und Hinneigens hervortritt. Im geöffneten Mund offenbart sich mehr die Bereitschaft zu empfangen, aber auch zu geben, sich magischen Einwirkungen hinzugeben oder selbst welche ausströmen zu lassen. In den Abbildungen 2, 3, 5, 6, 7 und 8 ist der Mund als der gebende Teil anzusehen, aus dem die Freude hervorstrahlt und sich den anderen mitteilen will. Abb. 8 veranschaulicht einen stärkeren Grad der Mitteilung insofern, als der ganze Körper von der freudigen Erregung erfaßt wird und die Gebärde des „Sichausschüttelns" annimmt. Abb. 37 und 38 veranschaulichen den „trinkenden" Mund, der sich dem magischen Hineinströmen geöffnet hat.

Der zornige Mund (Abb. 46, 48) geht dazu über, die Zähne zu entblößen. Durch diese animalische Haltung soll auf uns eine Angstsuggestion ausgeübt werden. In dem Maße, in dem Haß oder Zorn wachsen, zeigt auch der Mund ein anderes Bild. Im Innern wird der Zorn geboren, wird stärker und heftiger, um sich schließlich auch „Luft zu machen". Dieser „giftige" Hauch wird dann auf den Feind geworfen, um ihn zu vernichten. Hier tritt der alte magische Glaube sehr klar zutage.

Abb. 56 bis 59 sind wieder von einer anderen Richtung her zu erschließen. Der Schreck bringt eine Schwächung der Vitalität zustande und damit auch eine Schwächung der eigenen magischen Kraft. Der geöffnete Mund auf diesen Abbildungen stellt somit das gewaltsame Hineinströmen von anderen Kräften dar, dem sich der Mensch aber infolge seiner Schwäche nicht entgegenstellen kann. In Abb. 56 ist das Hineinströmen noch nicht so stark wie in Abb. 57, wo der ganze Mund aufgerissen wird. Abb. 59 zeigt dagegen trotz des nur gering geöffneten Mundes den Zustand des vollkommenen Erliegens. Die Augen sind geschlossen, was in den Abb. 56, 57 und 58 nicht der Fall ist. Der Schreck hat den Menschen durch seine Wucht „getötet".

c) Die Gebärden.

Möge man die Gebärdensprache als ein Ersatzmittel oder sie als die Ur- und Universalsprache annehmen, sicher ist jedenfalls, daß sie ein Verständigungsmittel durch Bewegungen gewesen ist und seelische Äußerungen weitergeben wollte. Die äußeren Bewegungen

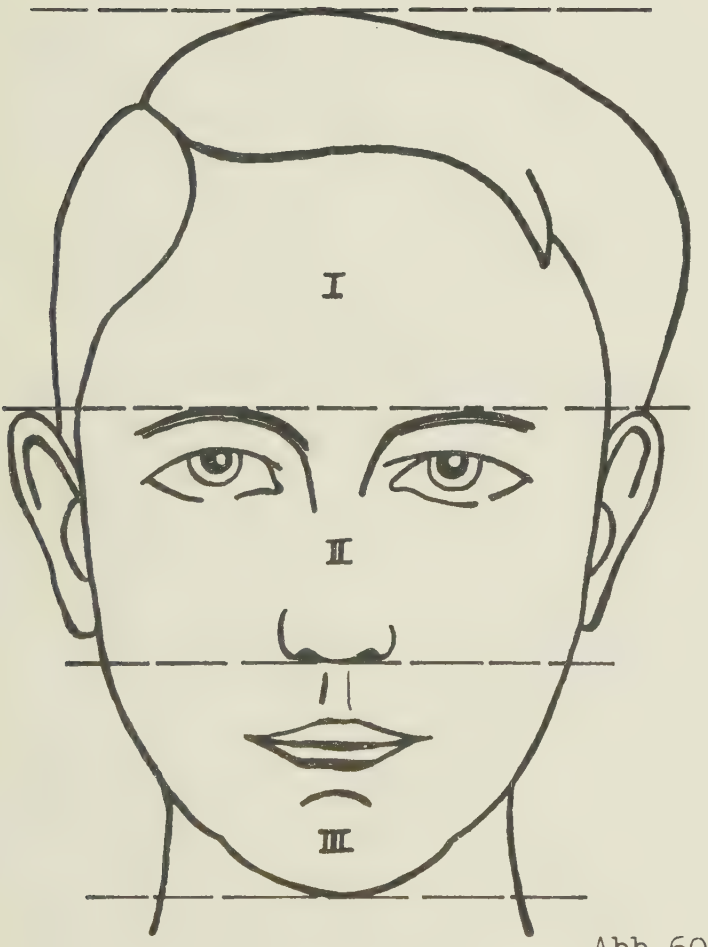

Abb.60

sind nur das Mittel dazu, den Ausdruck sichtbarer zu machen, ihn also in eine Gebärde zu übersetzen, genau so wie das Schriftbild als Werkzeug die Hand benutzt, während der geistige Prozeß vom Gehirn ausgeht. Die Wirkung der Gebärde wird natürlich abhängig sein von der Stärke der seelischen Äußerung, und umgekehrt kann man von dem jeweiligen Gebärdebild auf den seelischen Zustand schließen. Neben den Seelenkräften bestimmt noch das „persönliche Leitbild"[1]) jede Bewegung des Menschen. Abb. 58 zeigt ein äußerst ausdrucksvolles Gebärdebild, während es in Abb. 29 sehr ruhig wirkt. Zwei verschieden starke Affekte in zwei verschiedenen Bildern. In dem einen das Explosionsartige und Faszinierende, in dem andern das Stille und „In-sich-gehende".

Dasjenige wird also am stärksten auf uns wirken, bei dem das Dramatische und Phantastische am gesteigertsten zum Ausdruck kommt. Erinnert sei hier an die verschiedensten Darstellungen der Dämone und Götter bei den primitiven Naturvölkern oder an die kultischen Tänze, Maskentänze usw., die das Gefühl des Menschen erregen wollen. Ebenso kann von Kleidern bestimmter Art oder phantastischer Gewänder ein Zauber ausgehen. Umgekehrt wird der Primitive mit der Verkleidung oder Maskierung irgendeines Dämons auch dessen Verhaltungsweise in Gebärde und Sprache verbinden. Wer sich die Kleidung eines Dämons anlegt, muß sich eben wie dieser gebärden. Auch der Tanz in seinem ursprünglichen Sinn wird als ein „Besessenheitsphänomen"[2]) erklärt. Jede Gebärde kann als eine Art Verkleidung angesehen werden, denn wer z. B. seine Wut oder Verachtung dem anderen gegenüber ausdrücken will, muß ja eine andere Haltung und Geste als sonst annehmen. Auch das kann als ein Besessenheitsphänomen gedeutet werden. Eine auffallende Erscheinung gerade bei den Gebärden ist das suggestive Moment, so daß man fast behaupten könnte, jede Gebärde trägt einen suggestiven Charakter in sich. In den Abbildungen 21 und 25 tritt sehr klar aus der Stellung der Hände die magische Handlung hervor; in ersterer werden beide Hände benutzt, um die schädlichen Kräfte nicht weiter aufsteigen zu lassen, in letzterer dagegen soll mit der linken Hand die Ablenkung der bösen Geister erfolgen. Beachtenswert sind noch die anderen Gebärden der Abwehr wie in Abb. 17, 18, 19 und 20, die aber im Gegensatz zu den vorigen einen nicht so starken magischen Charakter tragen.

---

*) Vgl. dazu das Kapitel „Vom persönlichen Leitbild" in L. Klages, Grundlegung der Wissenschaft vom Ausdruck. Leipzig 1936.

*) S. Behn, Schönheit und Magie.

9. Physiognomische Betrachtungsweisen.

So sehr die „deskriptive" Physiognomik als unerläßliche Vorschule notwendig ist, darf aber keineswegs das eigentliche Ziel der Physiognomik aus dem Auge gelassen werden, nämlich Ausdrucksform und Charakterhaltung zueinander in ein ganz bestimmtes Verhältnis zu bringen.

Zunächst soll noch ein Wort, um gleich mit einer praktischen Frage zu beginnen, über die Beobachtung selbst gesagt werden, wann sie wohl am besten und fruchtbarsten einzusetzen hat. Als allgemeiner Grundsatz muß gelten, daß der wahre Eindruck von einem Menschen nur derjenige sein kann, der auch von einer unverfälschten Beobachtung ausgegangen ist. Der Beobachtete darf sich nicht „unfrei" fühlen, denn sobald er weiß, daß prüfende Augen auf ihn gerichtet sind, wird er sofort seine Physiognomie zu verändern suchen. In der Graphologie ist es ebenso. Schriften, die eigens zur Begutachtung angefertigt worden sind, büßen schon teilweise ihre Unbefangenheit und Natürlichkeit ein, so daß diese Unterlage gerade nicht das geeignetste Material für eine gute Analyse abgeben kann. Im Bereich der Physiognomik, wo doch alles im ständigen Fließen begriffen ist, wird es umsomehr von Wichtigkeit sein, den natürlichen Eindruck festzuhalten.

Schon Schopenhauer hat in seiner Abhandlung „Zur Physiognomik" darauf hingewiesen und gibt einen Weg an, wie man am besten die „Hieroglyphe" des Gesichtsausdrucks „entziffern" soll.

„Allerdings ist die Entzifferung des Gesichtes eine große und schwere Kunst. Ihre Prinzipien sind nie in abstracto zu erlernen. Die erste Bedingung dazu ist, daß man seinen Mann mit rein objektivem Blick auffasse; welches so leicht nicht ist. Sobald nämlich die leiseste Spur von Abneigung oder Zuneigung, oder Furcht oder Hoffnung, oder auch der Gedanke, welchen Eindruck wir selbst jetzt auf ihn machen, kurz, irgend etwas Subjektives sich einmischt, verwirrt und verfälscht sich die Hieroglyphe. Wie den Klang einer Sprache nur der hört, welcher sie nicht versteht, weil sonst das Bezeichnete das Zeichen sogleich aus dem Bewußtsein verdrängt; so sieht die Physiognomie eines Menschen nur der, welcher ihm noch fremd ist, d. h. nicht durch öfteres Sehn, oder gar durch Sprechen mit ihm, sich an sein Gesicht gewöhnt hat. Demgemäß hat man den rein objektiven Eindruck eines Gesichts, und dadurch die Möglichkeit seiner Entzifferung, streng genommen, nur beim ersten Anblick. Wie Gerüche uns nur bei ihrem Eintritt affizieren und der Geschmack eines Weins eigentlich nur beim ersten Glase; so machen auch Gesichter ihren vollen Eindruck nur das erste Mal. . . Denn um die wahre Physiognomie eines Menschen rein und tief zu erfassen, muß man ihn beobachten, wann er allein

und sich selbst überlassen dasitzt. Schon jede Gesellschaft und sein Gespräch mit einem andern wirft einen fremden Reflex auf ihn, meistens zu seinem Vorteil, indem er durch die Aktion und Reaktion in Tätigkeit gesetzt und dadurch gehoben wird. Hingegen allein und sich selber überlassen, in der Brühe seiner eigenen Gedanken und Empfindungen schwimmend, — nur da ist er ganz und er selbst".

Die oft gehörte Meinung, man könne „auf den ersten Blick" einen Menschen „durchschauen", ist unwissenschaftlich und abzulehnen. Wohl „sollen" die Frauen einen Instinkt dafür haben, selbst beim flüchtigsten Anblick, jeden Menschen richtig einschätzen zu können. Dieser gewonnene „Eindruck" ist aber genau so dem Irrtum unterworfen wie jedes gefühlsmäßige Urteil, das sich jemand abzugeben erlaubt. Dazu gehört vor allem die Intuition, die wohl in Zusammenarbeit mit einer geschulten Methode von ungeheurem Wert sein kann, für sich allein bestehend aber auf unsicheren Füßen steht. Wenn auch der „erste Anblick" und die Intuition schon viele treffende Diagnosen abgegeben haben, so ist das noch lange kein Beweis für die Zuverlässigkeit dieser Praktik.

Neben der Betrachtung der einzelnen Sinnesorgane gehört auch die des Kopfes hinsichtlich seines Aufbaues und seiner Gesamterscheinung. Man pflegt den Kopf in drei Teile einzuteilen: Oberkopf (I), Mittelkopf (II) und Unterkopf (III) (Vgl. Abb. 60). Die Beschreibung und Deutung der Abschnitte soll auch zeigen, daß diese Einteilung nicht willkürlich vorgenommen wurde, sondern in engem Zusammenhang mit den darin befindlichen Organen steht. Betrachten wir zunächst einmal die Oberpartie. In ihr ist das Gehirn mit allen Geisteskräften lokalisiert. Schon allein der geistigen Tätigkeit wegen stellt somit dieser Teil angesichts der anderen Organe eine notwendige Scheidung dar. Er liegt ja auch im Werte-Raum an erster und oberster Stelle. Man wird darum bei der Deutung mit zwingender Logik im Oberkopf den Repräsentanten des Geistes sehen müssen und aus Größe und Entwicklung Schlüsse auf die Geistesanlagen ziehen können. Diese Feststellungen sind natürlich nur allgemeiner Art. So kann man z. B. von einem Kopf, bei dem dieser Teil am größten und am besten ausgebildet ist, sagen, daß dieser Mensch, falls keine krankhafte Erscheinung vorliegt, sich hauptsächlich vom Verstande leiten lassen wird und das Gefühlsleben eine bloß sekundäre Rolle spielt. Wenn auch dieses Urteil nur allgemein hinzunehmen ist, so bedeutet es aber für die praktische oder angewandte Menschenkenntnis einen nicht zu verkennenden Wert insofern, als schon auf Grund dieser Erkenntnis eine Sichtung vorgenommen werden kann. Ob es sich dabei um schöpferische Kräfte, Logik, Talent, „Begabung", mathematische Fähigkeiten usw. handelt, soll damit keineswegs ausgedrückt sein.

Der Mittelkopf (II) umfaßt im Gegensatz zum Oberkopf mehr Organe, nämlich die Augen, die Ohren und die Nase. Von denen interessieren uns am meisten Augen und Nase. Schon die Bezeichnungen „die Augen sind der Spiegel der Seele" oder „man sehe einem Menschen an der Nase an, wes Geistes Kind er sei", legen Zeugnis ab, in welchem Vordergrund die genannten Organe selbst im Volksmund stehen. Von den Ohren hört man so gut wie gar nichts; durch ihre Lage spielen sie beim Gesichtsausdruck keine Rolle. Die Augen wiederum nehmen den meisten Raum bei allen physiognomischen Betrachtungen ein, und mit Recht, denn aus ihnen strahlt ja die Psyche eines jeden Menschen wieder. So stellen die Augen den feinsten Gradmesser des gesamten Gefühlslebens dar.

Was die Nase anbetrifft, so kann man sagen, daß sie das markanteste und ausdrucksreichste Organ des ganzen Gesichtes ist. Durch ihre Form und ihren Bau kann sie das Gesicht in eine geradezu unendliche Fülle von Variationen versetzen. Unbeweglich wie eine gegossene Form sitzt sie im Gesicht fest und steht nur mit der Atmung in Verbindung. Ein in Zorn geratener Mensch wird uns u. a. durch seine beschleunigte Atmung auffallen. Die erhöhte Luftzufuhr bewirkt eine Vergrößerung der Nasenlöcher. Überhaupt wird sich jede Erregung der Psyche auf den ganzen Körper übertragen und eine beschleunigte Atmung verursachen. Wenn auch die Nase nicht in derselben Weise wie das Auge das Gefühlsleben ausdrückt, so nimmt sie doch daran starken Anteil. Schon allein die Lage der Augen in dieser Zone kann die Deutung rechtfertigen, hier den Ausdruck des gesamten Gefühlslebens zu erblicken.

Der letzte Teil, der Unterkopf (III), wird, wie schon ein Blick auf die Abbildung zeigt, eine andere Funktion zu erfüllen haben. Hier befindet sich der Mund mit den Kauwerkzeugen, mit denen wir die Nahrung zerkleinern. Er erfüllt somit eine rein elementare und animalische Aufgabe. Raumsymbolisch ist noch zu bemerken, daß er von allen Gesichtsorganen an letzter Stelle steht und so den Gesetzen des Werte-Raumes entspricht. Von den beiden Kiefern ist der obere der passive, der untere der aktive, der sich bewegen kann und gegen den Oberkiefer drückt. Dazu muß der Körper Kräfte aufwenden. Aus der Spannung des Unterkiefers werden sich also Schlüsse auf die Vitalität jedes einzelnen ableiten lassen. Der willensstarke Mensch wird mit fest geschlossenem Mund zu sehen sein, der willensschwache dagegen mit einem mehr hängenden Unterkiefer. Das schlaffe Offenstehen des Mundes verrät immer geschwächte Vitalität, damit auch geschwächte Willenskraft. Beim Durchblättern der beschriebenen Abbildungen (von 1 bis 59) können wir den Ausdruck des Mundes in dieser Richtung hin verfolgen. Überall da, wo die Körperkraft den Gefühlseindrücken nicht erlegen ist, wird der Mund geschlossen und dort, wo die Gefühls-

Abb.61 Abb.62 Abb.63 Abb.64

kräfte vorherrschen, offen erscheinen. Man vergleiche besonders die Abb. 44 und 57. Daraus kann gefolgert werden, daß der Unterkopf ein Maßstab für die Vitalität und das Materielle eines jeden Menschen darstellt. In Anbetracht seiner Aktivität wird der Unterkiefer das Symbol der Kraft sein, der Unterkopf als Ganzes dagegen das Leiblich-Materielle ausdrücken.

Folgende Tabelle gibt einen Überblick über die Dreiteilung mit ihren allgemeinen Zuordnungen. Besondere Aufmerksamkeit sei der Beobachtung des Kinns geschenkt. Ist es gut ausgebildet und tritt es hervor, was besonders aus dem Profil leicht zu ersehen ist, dann wird auch der Wille zum Durchsetzen einer Idee stark sein. Je breiter, eckiger und vorstehender aber das Kinn erscheint, desto heftiger macht sich der Willensdrang bemerkbar.

Oberkopf	Mittelkopf	Unterkopf	
Geist	Gefühl	Materielles Leben	Körperkraft
Verstand	**Gemüt**	**Mund**	**Kinn**
Schlauheit	warmherzig	Genußfreude	Kraft
Konzentration	weich	Sinnlichkeit	Energie
Logik	mitfühlend	Leidenschaft	Entschlossenheit
abstraktes Denken	Mitleid	Erotik	Mut
Talent	empfindlich	Gier	aggressiv
Phantasie	schwankend	„Lüsternheit“	Heftigkeit
schöpferische Kraft	„Stimmungsmensch“	„Feinschmecker“	Rücksichtslosigkeit
„Geistigkeit“	überschwänglich	Wohllebigkeit	Unnachgiebigkeit
„Einfall“	schwärmerisch	Bequemlichkeit	rechthaberisch
Beobachtung	mystisch		
Kritik	„Träumer“		
Idealist			

Größe und Formung jeder Kopfpartie sind also für die Beurteilung ausschlaggebend.

Die Dreiteilung stellt sich demnach als ein wichtiges Hilfsmittel dar, den Menschen in seinen wesentlichen Merkmalen zu erkennen. Natürlich wird die ideale Dreiteilung, d. h. wo alle Teile gleich groß sind, äußerst selten anzutreffen sein; umso leichter wird es uns dann fallen, die Unterschiede und Abweichungen festzustellen. Der größte und ausgeprägteste Teil wird einen entscheidenden Einfluß auf das Denken und Handeln haben. Die in der Tabelle angegebenen Zuordnungen sind, um es nochmals zu betonen, ganz allgemein zu fassen.

Hatte uns bisher die Vorderansicht des Gesichts beschäftigt, so soll jetzt das Profil in den Vordergrund treten, um von diesem Blickfeld aus die Dreiteilung zu verfolgen. Die Abbildungen 61 bis 64 sind etwas übertrieben gezeichnet, damit das Wichtigste besser übersehen werden kann. In Abb. 61 beherrscht die Stirnpartie das ganze Gesicht. Verfolgen wir den Verlauf der Gesichtslinie, so stellen wir fest, daß sie immer mehr nach innen weist. Am stärksten tritt die Unterpartie zurück. In diesem Falle spricht man von einem „Stirnprofil". Von Verstandeskräften beeinflußt, wird diese Person viel in Theorien und Gedanken stecken, aber zum Durchsetzen der Ideen schwer kommen, weil die dazu nötige Kraft fehlt. Es ist keine Kämpfernatur, sondern ein feinsinniger Denker, den die Praxis wenig oder gar nicht kümmert. Im Gegensatz dazu steht Abb. 62. Hier hat die Profillinie einen ganz anderen Verlauf genommen. Am stärksten fällt die Entwicklung des Unterkiefers auf, besonders die Entwicklung des Kinns. In diesem „Kinnprofil" werden vor allem die physischen Kräfte eine große Rolle spielen. Dieser Mensch steht dem Realen viel näher als der vorige. Das einmal gesteckte Ziel wird mit zäher Ausdauer und großer Energie verfolgt, und in Verbindung mit einem guten Oberkopf werden Theorie und Praxis zu ihrem vollen Recht kommen können. Die Profile 63 und 64 repräsentieren das sogen. „Nasenprofil". Die Nase tritt stark hervor, Kinn und Stirn dagegen weichen zurück. Form und Bau der Nase haben hier in diesem Falle auf die diagnostische Ausbeutung keinen Einfluß. Deshalb hat Verfasser zwei Nasenprofile gezeigt, um etwaige Unklarheiten von vornherein zu beseitigen. Die Bezeichnung „Nasenprofil" wurde nur deshalb gewählt, weil die Nase gerade in dieser Seitenansicht am markantesten hervortritt. Ausschlaggebend bleibt wie immer Größe und Ausprägung des ganzen Mittelkopfes. In den letztgenannten Abbildungen sind die Geisteskräfte schwach ausgebildet; beide stellen disharmonische Menschen dar, weil nicht einmal ein annähernder Ausgleich von Verstand, Gefühl und Körperkraft stattgefunden hat. Solche Menschen werden vieles wollen, alles von ihrem Gefühl aus werten und einschätzen, aber infolge ihrer Schwäche an Durchführungskraft nur beim Wollen bleiben. Desto leichter erliegen sie fremden Einflüssen und gehen schwankend in ihren Gefühlen als „Stimmungsmenschen" durch das Leben. Natürlich wird diese reine Ausprägung so gut wie gar nicht vorkommen; sie wurde nur der Vollständigkeit halber beschrieben.

Im Anschluß an die „konstruierten" Köpfe will Verfasser einen Kopf „aus dem Leben" nur nach dem Profil zu deuten versuchen. Die betreffende Persönlichkeit ist ihm noch nicht begegnet, ebenso kennt er die Handschrift nicht. Diese Vorbemerkungen wurden mit Absicht vorausgeschickt, um etwaigen Einwänden zu begegnen, daß

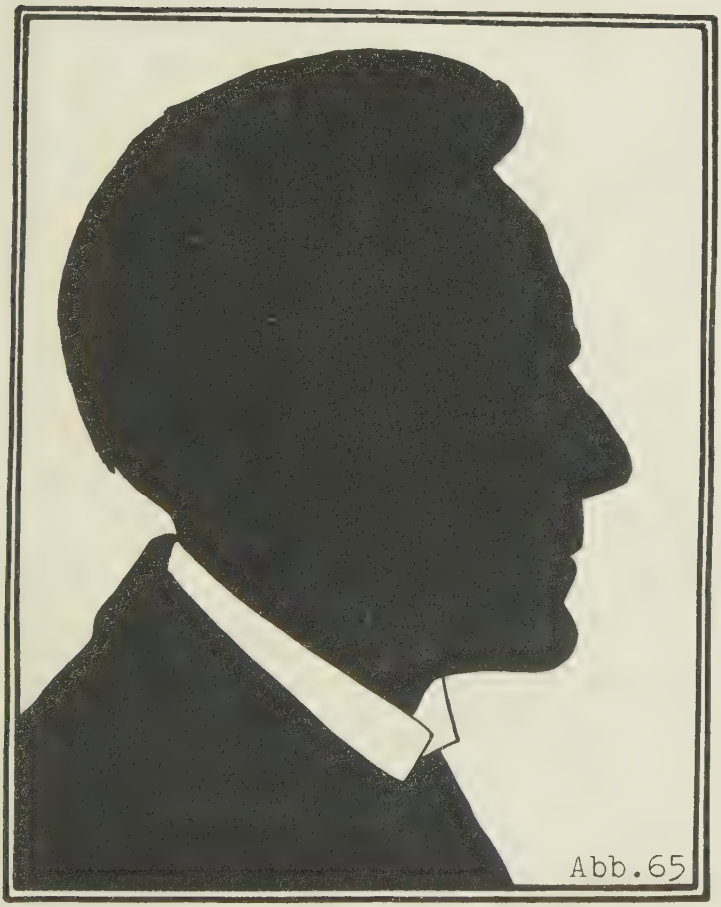

Abb.65

durch eine vorherige Bekanntschaft schon eine bestimmte Kenntnis des Charakters dagewesen wäre.

Vorliegendes Schattenbild (Abb. 65) ist nach einem Lichtbild sorgfältig angefertigt worden und stellt einen aktuellen Philosophen dar. Schon beim flüchtigen Betrachten fällt uns die gut entwickelte Stirnpartie auf, die von allen am längsten ist; an zweiter Stelle folgt der Unterkopf und zuletzt der Mittelkopf. Aus dieser Reihenfolge ergibt sich schon gewissermaßen das Gerippe des Charakters. Der Geist nimmt eine dominierende Stellung ein. Scharfsinnig werden Gedanken formuliert und ausgesprochen. Dieser intensiven Geisteskraft steht eine ebensolche Körperkraft gegenüber, die sich vor allem in dem gut ausgeprägten Kinn zu erkennen gibt. Es ist kein übermäßig stark hervorspringendes Kinn mit roher Form, das den Gesamtverlauf des Profils stören würde. Die Umrißlinie des Unterkopfes fällt nicht nach innen zu ab, sondern weist fast senkrecht nach unten hin und deutet schon damit eine energische, aktive und eigenwillige Haltung an. Seine Ideen werden mit einem bestimmten Nachdruck hervorgebracht und im Falle eines Angriffs äußerst scharf verteidigt. Die im Mittelkopf ausgedrückten Gefühlskräfte kommen nur insofern zur Geltung, als sie im Dienst des Geistes stehen.

Als letzte Betrachtungsweise möge noch etwas über den „persönlichen Lebensstil" gesagt sein. So sehr Typologien, Einteilungen der Menschen nach Temperamenten, nach dem Körperbau und Charakter usw. von wichtiger Bedeutung sind, erfüllen sie doch nur einen begrenzten Deutungsraum. Äußerst lohnenswert wäre es einmal zu versuchen, aus dem physiognomischen Bild eines jeden Menschen als tiefste und zugleich letzte Schau z. B. den „Lebensstil", d. h. die persönliche Weise, das Leben hinzunehmen und zu erfüllen, herauszulesen.

Ludwig Ferdinand Clauß*) spricht auch von Rassen„stilen", so vom „Leistungsmensch", „Verharrungsmensch" „Darbietungsmensch", „Offenbarungsmensch", „Erlösungsmensch" und „Enthebungsmensch", um von den somatischen Eigenschaften verschiedener Rassen die Haltung zum Leben, ihren Rassestil, zu bestimmen. In ähnlicher Weise müßte es auch höchste Aufgabe der Physiognomik ein, aus der Gesichtsprägung und dem Gesamthabitus den persönlichen Lebensstil erschließen zu er können. Diese Art der Betrachtung würde zweifellos der Menschenkenntnis wieder ein neues Blickfeld eröffnen.

---

*) Ludwig Ferdinand Clauß, Rasse und Seele, München 1933.

10. Bild und Beschauer.

Eine persönliche Betrachtungsweise.

Vorliegende Darstellung will versuchen, die Betrachtungsweise des Verfassers wiederzugeben, nach welchen Gesichtspunkten er als künstlerisch Orientierter Bilder zu betrachten und zu beschreiben pflegt. Diese rein individuelle Weise erhebt natürlich keinen Anspruch auf Allgemeingültigkeit noch Richtigkeit, sondern will, soweit das überhaupt möglich ist, einen Einblick in seine Art des Schauens geben. Verfasser sieht aber mit einer gewissen Enttäuschung auf seine Darstellung, weil er der festen Überzeugung ist, daß vieles, das seine Schauung mitbestimmt, sei es das Bild zu erleben oder zu beschreiben, gar nicht erkannt und beschrieben werden kann. Es ist eben eine „seelische Schauung[1]), hier eine „künstlerische Schauung", über die sich immer sehr schwer Rechenschaft geben läßt.

Folgende Überschriften sollen den dargebotenen Stoff gliedern und gleichzeitig die Kategorien darstellen, die bei der Bildbeschreibung angewandt werden.

Bild und Kontakt.

Bei Heinrich Wölfflin, in seinem bekannten Buche „Kunstgeschichtliche Grundbegriffe", können wir die Stelle lesen, wo er sagt, daß jeder Maler „mit seinem Blute" malt. Diese Bemerkung verdient insofern hervorgehoben zu werden, als sie viel zum Verständnis der Bildbetrachtung beiträgt und die Vorstellung erleichtert, daß jedes Bild als etwas Organisches und Lebendiges gefühlt und erlebt werden muß. Es ist ja nicht ein mit Farben oder Stift geschaffener Abklatsch der sichtbaren Welt, sondern ein Ausschnitt persönlich erlebter Wirklichkeit, die auch als solche unbedingt empfunden wird. Die Erlebniskraft des Künstlers drängt ja nach Entladung, und so ist das Bild nicht nur ein Niederschlag dieses Erlebens schlechthin, sondern auch der unmittelbare Ausdruck der dahinter stehenden Persönlichkeit. Das so auf die Leinwand, auf das Papier oder auf die Platte „gebannte" Bild muß also einerseits den „Grad der Erlebniskraft" erkennen und andererseits das „Festhalten" dieser Kraft verspüren lassen. Diese beiden

---

*) Verwiesen sei in diesem Zusammenhang auf die im Sachverzeichnis unter „Abbild" und „Bild" angegebenen Abschnitte aus „Der Geist als Widersacher der Seele" von Ludwig Klages; ebenso aufschlußreich ist das in 5. Aufl. erschienene Werk „Grundlegung der Wissenschaft vom Ausdruck" von demselben Verfasser.

Faktoren sind es, die zuerst auf uns wirken und ein für allemal unseren „ersten Eindruck" bestimmen. Es ist gerade so, als müßten wir in einem einzigen Augenblick das Erlebnis des Künstlers schnell erst „nacherleben", um dann in das Ganze eindringen zu können. Auf diese Weise wird mit dem Beschauer ein Kontakt hergestellt, durch den erst das Verbleiben in dieser Erlebniswelt ermöglicht wird. Jetzt hat sich der Kreis zu einem gemeinsamen Erleben, zu einem „Erlebnis" geschlossen, bei dem wir nicht nur die Rolle eines Zuschauers spielen, sondern wirkliche Teilnehmer sind. Dasselbe gilt natürlich auch für Plastiken.

Unzählig sind die Ausdrucksmittel, mit denen der Künstler umzugehen vermag, um sich den anderen mitteilen zu können. Die Bevorzugung bestimmter Ausdrucksmittel, die sich dann immer in den Kunstwerken als etwas Charakteristisches oder Spezifisches widerspiegeln, hängt in erster Linie von der „Eigenart" des betreffenden Künstlers ab, von seiner Vitalität, seinem Temperament, seinem Charakter usw., wird aber auch von anderen Einflüssen mitbestimmt, z. B. von der landschaftlichen Umgebung, in die er hineingewachsen ist usw.

Die Gesamtheit der in einem Bilde angewandten Ausdrucksmittel und ihre Wirkung soll hier unter den Begriff „Ausdrucksgehalt" zusammengefaßt werden. Er steht in einem ganz engen Zusammenhang zu der Persönlichkeit selbst und stellt gleichsam die Skala der Erlebniskraft dar. So wird also bei der Bildbeschreibung der Ausdrucksgehalt im Zentralpunkt stehen müssen, weil man von hier aus der Unmittelbarkeit des Künstlers am nächsten steht, gleichgültig, was das Bild inhaltlich oder thematisch darstellt. Nach Komposition, Gestaltung, Verteilung des Lichtes, nach Linie und Farbe soll der Ausdrucksgehalt untersucht werden.

Komposition.

Eine fundamentale Kategorie für die Beschreibung von Bildern stellt die Komposition dar, d. h. die Anlage oder der Aufbau des Bildes hinsichtlich der Raumverteilung und -benutzung. Vergleichen wir im Hinblick auf die Komposition das Abendmahl von Leonardo da Vinci und das Abendmahl von Albrecht Dürer (Holzschnitt aus der Großen Passion 1510), so fällt uns zuerst das „Format" auf. Im ersteren haben wir das „Langformat", im letzteren das „Hochformat", und so sehr inhaltlich in beiden keine Veränderung dadurch entsteht, ist doch der Ausdrucksgehalt verschieden stark. Christus als Mittelpunkt wird sowohl bei Leonardo da Vinci als bei Dürer durch die zentrale Lage zum Ausdruck gebracht; während aber im Langformat die Apostel den Raum der Breite nach wie an einem aufgerollten Band füllen und durch die

Symmetrie mehr den Eindruck des Konstruierten und Dekorativen erwecken, erscheinen bei Dürer alle Personen dicht zusammengedrängt und rufen auf diese Weise eine größere Lebendigkeit und Gespanntheit hervor. So bringt das Format eine andere Raumbewältigung und andere Wirkung mit sich. Beim Isenheimer Altarbild von Mathias Grünewald wird der Raum durch das Kreuz halbiert, den oberen Teil des Bildes füllt der lange Querbalken des Kreuzes aus, den unteren dagegen nehmen die Personen ein. Stellen wir uns einmal vor, die Johannesfigur wäre nicht da. Sofort würde das „räumliche Gleichgewicht" gestört sein und jeder das richtige Gefühl haben, daß hier etwas fehlt.

In der Landschaft werden wir vor allem den Blick auf die Verteilung von Himmel und Erde richten müssen. Sowohl auf dem Bilde als auch in der Natur selbst bestimmen diese beiden Grundkräfte den Charakter der Landschaft. Überall dort, wo sich ein hohes Himmelszelt über die Erde spannt, empfindet man den Hauch des Äthers, der dem Menschen auch sein Inneres aufschließt, ihn erleichtert und emporhebt. Diese „leichte Landschaft" steht wiederum zu der „schweren" in einem scharfen Gegensatz. Der Himmel erscheint verdrängt, dafür wirken die Erdmassen stärker ein und machen uns schwer und träge.

In dem Bild von Vincent van Gogh „Getreidefeld mit Zypressen" liegt der Horizont verhältnismäßig tief, also der Himmel tritt stark hervor und läßt uns in jene Gelöstheit und Leichtigkeit mitschwingen. In der Radierung von Rembrandt „Landschaft mit Turm" wird der Horizont schon etwas höher angenommen, so daß sich Himmel und Erde in ihren gegenseitigen Einwirkungen fast gleich die Waage halten. Weiter steigt der Horizont bei Albrecht Dürer in dem Aquarell „Die Drahtziehmühle". Der Ausdrucksgehalt wird in seiner Gesamtheit durch die Weite der Erdoberfläche bestimmt. Fast ganz verdrängt ist der Himmel bei Segantini „Das Pflügen", und nur der Erdboden, auf dem der Landmann die Scholle bricht, liegt in seiner ganzen Schwere und Gedrücktheit vor uns. Und wie eine Mauer erscheinen im Hintergrunde die Berge, als wollten sie alles gefangen halten. Selbstverständlich wäre eine Darstellung mit hohem Himmel ebensogut vorstellbar. Durch diese räumliche Einteilung aber wurde dem Titel des Bildes mehr entsprochen, weil hier die Verbundenheit des Menschen mit der Erde zugleich eine symbolische Lösung gefunden hat.

Raumsymbolisch gesehen kann gerade durch die Komposition am besten und klarsten der „Werteraum" ausgedrückt werden. „Das Jüngste Gericht" von Rubens zeigt in seiner Anordnung gerade ein Musterbeispiel dafür. Ganz oben steht Gott als Richter, rechts befinden sich die Guten, und links fahren die Verdamm-

ten nach unten in die Hölle. Oben thront der Gott des Guten, und unten wälzt sich der Teufel in Gestalt eines Drachen. So finden hier alle symbolischen Begriffspaare ihre räumliche Ordnung und Wertung.

Gestaltung.

Wie wurde das Thema eines Kunstwerkes in seinem Wesen erfaßt und ausgedrückt? In dieser Frage liegt zugleich die Erklärung dessen, was Verfasser unter dem Begriff der „Gestaltung" verstehen möchte. Dabei kommen auch natürlich Gesichtspunkte wie: Wesentliches und Unwesentliches, Betontheit und Unbetontheit, Echtes und Unechtes, Erlebtes und Konstruiertes, Nüchternheit und Phantasie, Reales und Symbolisches in Betracht. Folgende Bilder sollen diese kurze Formulierung zu erläutern versuchen. In Dürers „Melancholie" wird von der Hauptfigur, dem nachsinnenden Engel, der in gedrückter Stimmung seinen Kopf stützt, auszugehen sein. Aufgabe der Beschreibung dieses Bildes ist es nun, die Umgebung zu dieser Figur in Beziehung zu setzen und zu deuten. Alle ausgestreuten Instrumente, Werkzeuge, Steine usw. wollen die Gedanken symbolisch darstellen. Deshalb befinden sie sich dicht gedrängt im Vordergrund ohne Anspruch darauf, schön oder harmonisch zu wirken, stehen aber doch in einem sinngemäßen Zusammenhang zum Ganzen. Es ist eben eine „symbolische" Gestaltung. Spitzwegs „Armer Poet" stellt trotz seiner Ironie ein Selbstbekenntnis dar, das nicht allein aus dem Zeitgeist geboren ist, sondern sein eigenes gelebtes Weltbild widerspiegelt. Das wollte er ja auch letzten Endes ausdrücken, gleichgültig, wie es die Masse auffaßt. In ein durchaus reales Dachstübchen wird der Beschauer hineingeführt und sieht den Poeten in einem dürftigen Bett liegen. Bücher, Papier, Tintenfaß und Feder, die wichtigsten Repräsentanten seines Berufes, stehen ihm am nächsten, und alles, was dazu in keinem wesentlichen Verhältnis steht, wird fortgelassen oder beiseitegerückt, so daß unser Blick sofort diese Ecke trifft. Fritz von Uhdes „Lasset die Kindlein zu mir kommen" bringt zwei Welten in das Bild hinein. In dieser armseligen Arbeiterstube, in der nur Not und Elend wohnen, sitzt Gott, aber nicht in seiner Pracht und Herrlichkeit, sondern dem Milieu anpassend, als ein ganz schlichter und einfacher Mensch. Aus der Durchdringung der beiden Welten kam es zu dieser Gestaltung. Gott wird nicht als Mittelpunkt besonders hervorgehoben, sondern fühlt sich zu diesen Menschen gehörig, um so seine Verbundenheit auszudrücken.

Bei der Gestaltung der Landschaft wird vor allem darauf zu achten sein, in welcher Weise der betreffende Landstrich als Physiognomie gesehen und in seinen charakteristischen Zügen wiederge-

geben worden ist. Gebirge, Flüsse, Wälder usw. kann man überall sehen, aber gerade die Besonderheit, wie sie in den einzelnen Gegenden eines Landes das Landschaftsbild verschieden prägen, muß sofort zum Ausdruck kommen. Albrecht Dürer begnügt sich in der schon erwähnten „Drahtziehmühle" nicht allein damit, nur die Mühle wiederzugeben, sondern er stellt sie in die dazu gehörige Landschaft hinein als mitbestimmenden Faktor. In dem „Blick auf Ischel" von G. F. Waldmüller will der Künstler das gerade für diesen Ort charakteristische Bild von der Anhöhe aus zeigen.

Lichtverteilung.

Durch das Licht können zunächst einmal Gegensätze von Hell und Dunkel ausgedrückt werden. Das läßt sich ganz gut z. B. an Holzschnitten von Masereel zeigen, wo die hellen und dunklen Flächen wuchtige Kontraste hervorrufen. Würde man die Tätigkeit des Holzschnittkünstlers auf eine ganz kurze Formel bringen, so könnte man sagen, daß er mit dem Messer nur den Weg für das Licht freimacht. Auf dieser einfachen Kontrastierung beruht ja schließlich der Reiz und der Stimmungsgehalt eines jeden Holz- oder Linolschnittes. Die Wirkung wird natürlich immer von einer richtigen Lichtverteilung abhängig sein. Ganz besonderer Wert kommt ihr in der Landschaft zu, denn schwaches Licht läßt nicht nur die Farben und Töne verblassen, sondern setzt den ganzen Stimmungsgehalt herunter, starkes Licht dagegen läßt alles aufleuchten und festlich erscheinen. So wird je nach dem Sättigungsgrad des Lichtes und je nach dem Ausgleich von Hell und Dunkel die Landschaft in ihrem Stimmungscharakter beeinflußt. In dem „Getreidefeld mit Zypressen" von Vincent van Gogh ist das Licht gleichmäßig ausgestreut. Rembrandts Radierungen „Das Hundertguldenblatt" und „Die drei Kreuze" zeigen dagegen eine andere Wirkung. Das Licht legt den Akzent auf Christus und seine Umgebung, um so diese Gruppe besonders hervorzuheben und zu betonen. Dadurch wird gleichzeitig mit der unbetonten Fläche ein starker Kontrast gebildet.

Linie.

Die Linie kann in zweierlei Ausdrucksformen erscheinen, als „einfache" Linie und als „Linienfläche". In der einfachen Linie empfindet man mehr das Konturenhafte, Umreißende und Andeutende, und je nach der Stärke des Striches wird auch die Betontheit und Kraft hervortreten, mit der etwas ausgedrückt werden soll. „Die Frau des Bürgermeisters Meyer" von Holbein d. J. zeigt in seiner einfachen Strichführung das leicht Um-

rissene, alles behält einen mehr skizzenhaften Charakter. Eine stärkere Linienführung erfährt dagegen das Bild Albrecht Dürers, das seine Mutter darstellt. Das ganze Porträt gewinnt dadurch mehr an Deutlichkeit und Schärfe.

In der Linienfläche, wo mehrere Linien durch ihre schraffurähnliche Anlage als Fläche erscheinen, kommt es dafür zu einer starken Betonung von Licht und Schatten, die mehr an das Malerische erinnert. Vgl. dazu Rembrandts Radierung „Der blinde Tobias".

Farbe.

Die Wirkung der Farbe beruht nicht allein darin, daß sie leuchtkräftig hingesetzt wird, sondern wie sie sich in das gesamte Farbenbild hineinfügt. Erst der Zusammenklang aller Farben und Töne zu einer Einheit und Geschlossenheit macht den „Gehalt" aus.

Material und Technik.

So sehr das Material und die Technik nur sekundär am Ausdrucksgehalt beteiligt sind, spielen sie doch eine große Rolle. Diese rein handwerkliche Angelegenheit, sein Material zu finden und zu bearbeiten, darf aber keineswegs unberücksichtigt bleiben. Jeder Künstler hat eine Neigung zu einem bestimmten Material, für das er sich nicht zufällig entschieden hat, sondern zu dem er sich aus seiner Veranlagung heraus hingezogen fühlt. Inbezug auf die technische Bewältigung wird vor allem darauf zu achten sein, ob der Ausdrucksgehalt oder die Technik überwiegt. Hier liegt nämlich die große Gefahr, aus der Technik eine Spielerei um ihrer selbst willen zu machen. Nur solange die Technik im Dienste der Kunst steht und ein Hilfsmittel sein will, kann man von einem wahren Kunstwerk sprechen.

Literatur.

1. Charles Darwin, Der Ausdruck der Gemütsbewegungen bei Menschen und Tieren. Deutsch von Theodor Bergfeldt.. Halle a. d. Saale.
2. Carus, Symbolik der menschlichen Gestalt, bearbeitet von Th. Lessing. Heidelberg 1925.
3. Wilhelm Wundt, Völkerpsychologie. Eine Untersuchung der Entwicklungsgesetze I, 1; II, 2; IV, 1; Leipzig.
4. Siegfried Behn, Schönheit und Magie. Ein Versuch. München 1932.
5. A. Schopenhauer, Sämtliche Werke, Bd. 5. Kapitel „Zur Physiognomik" Ausgabe Reclam.
6. Ludwig Ferdinand Clauss, Rasse und Seele. München 1933.
7. Piderit, Mimik und Physiognomik.
8. Ludwig Klages, Handschrift und Charakter. Leipzig 1932.
9. — Grundlegung der Wissenschaft vom Ausdruck. Leipzig 1936.

Lebenslauf.

Am 9. August 1907 wurde ich, Josef Anton Piëdzik, in Klausberg (Oberschlesien) als Sohn des Steueroberinspektors Josef Piëdzik und seiner Ehefrau Luise geb. Brzoska geboren. Ich bin römisch-katholischen Bekenntnisses.

Ostern 1932 erhielt ich an der Reismann-Oberrealschule in Paderborn das Zeugnis der Reife und bezog die Universität Bonn. Neben Psychologie, meinem Hauptfach, studierte ich hier Psychiatrie, Philosophie, Geschichte und Kunstgeschichte. Meine Lehrer waren: Geheimrat Dyroff, die Professoren Behn, Rothacker, Bekker, Dempf, Hübner, Gruhle, Kern, Braubach, Steinbach und Clemen.

Herrn Professor Behn, der für meine Arbeit großes Interesse gezeigt hat, spreche ich meinen herzlichsten Dank aus; nicht nur als akademischer Lehrer, sondern auch als Mensch habe ich viel von ihm lernen können.

Die mündliche Prüfung fand statt am 24. 6. 1936.